Julia Lange

Zanudzić się na śmierć.

Recenzja spektaklu *Hedda Gabler* w reżyserii Kuby Kowalskiego

W spektaklu *Hedda Gabler*, który pojawił się na scenie imienia Jerzego Grzegorzewskiego w Teatrze Narodowym 10 maja 2019 roku, są zarówno rozwiązania skupiające uwagę i nowatorskie, jak i oklepane czy trudne do uzasadnienia. Gdyby rozpatrywać ten spektakl w kategorii debiutu na narodowej scenie, z pewnością można pokusić się o stwierdzenie, że jest on przyjemny w odbiorze i nie przynosi najbardziej renomowanemu teatrowi stołecznemu wstydu. Sytuacja zaczyna się komplikować, gdy na widowni pojawia się osoba, która będzie miała ochotę zestawić inscenizację z dramatem Henrika Ibsena, będącym punktem wyjścia dla tego przedsięwzięcia.

Jeśli po trzech latach studiów scenograficznych i czterech latach współpracy ze studentami reżyserii z warszawskiej Akademii Teatralnej nauczyłam się czegokolwiek, to tego, że recepcja jest najciekawszym i najważniejszym elementem teatralnej układanki. Idee, znaczenia czy sugestie, które nie przechodzą przez scenę, niewątpliwie działają na niekorzyść odbioru, nie mówiąc już o tym, że są po prostu niepotrzebne. Dramaty Ibsena (jak i w ogóle modernizm skandynawski) mogą się wydawać młodym reżyserom niebezpiecznie kuszące po modzie na reinterpretacje dramatów romantycznych; romantyzm sprawia trudności formalne (językowe i kompozycyjne), semantyczne i interpretacyjne, tymczasem Ibsen nęci swoją pozorną prostotą strukturalną i norweskim minimalizmem. Nieco nadużywane w promocji spektaklu słowo „psychologizm" można odnieść do późnej twórczości Ibsena, choć lepiej pasowałoby na przykład do dramatu *Rosmersholm*, którego postaci posłużyły Freudowi jako reprezentacje opisywanych przez niego zaburzeń. Ibsen ma przede wszystkim charakter obyczajowy, gdyż jego twórczość bezpośrednio odnosiła się do dziewiętnastowiecznej sytuacji społecznej w Europie i trudno prawidłowo go odczytać, ignorując ten aspekt, co jak się zdaje uczynił Kuba Kowalski, robiąc z *Heddy Gabler* opowieść o osobie niezrównoważonej emocjonalnie zamiast opowieści o systemie, którego tytułowa bohaterka była produktem.

Choć ostatnia realizacja *Domu lalki* z Teatru Polskiego nie potwierdza tezy, która za chwilę zostanie przeze mnie postawiona, Norę da się uwspółcześnić, zamieniając dosyć typową dla XIX wieku sytuację rodzinną w historię swego rodzaju przemocy domowej. Nora jako bohaterka od początku do końca pozostaje ofiarą i chociaż ograniczenie patologii, jaka ma miejsce w jej domu, do jednej konkretnej rodziny, i idąca za tym propozycja indywidualnego, psychologicznego właśnie odczytania, są swego rodzaju nadużyciem, zapewne obronią się one na scenie i przeciętny, nieobeznany w skandynawskiej dramaturgii widz wyjdzie z teatru względnie zadowolony (filolog czy znawca tematu pewnie się lekko skrzywi, ale raczej będzie skłonny przymknąć oko, jeżeli zobaczy dobre przedstawienie). Hedda jest jednak inna niż Nora, jest w niej jakaś niepowstrzymana siła i chęć życia, lecz życia aktywnego, pełnego sprawczości. Hedda się nie boi, nie musi też zabiegać o niczyją uwagę, ona jej się po prostu należy. Jej porażka nie wynika z tego, że załamała się psychicznie tylko z tego, że każda próba przejęcia przez nią kontroli kończyła się znalezieniem się w pozycji bycia zależną od mężczyzny (najpierw męża, później sędziego). Jørgen Tesman również nie ma zbyt wiele wspólnego z Helmerem z *Domu lalki*, prawdopodobnie nie odważyłby się nawet nazwać swojej żony wiewióreczką czy skowronkiem, więc nie może być tu mowy o żadnej wewnętrznej patologii rodzinnej. Tesman nie jest szczególnie rozgarnięty, większość czasu spędza w archiwach, jest też nieco zbyt przywiązany emocjonalnie do swoich ciotek. Z samej lektury dramatu można odnieść wrażenie, że jest to człowiek sentymentalny i naiwny, co akurat zostało dobrze zagrane przez Oskara Hamerskiego (warto zwrócić uwagę na jego kolorowe skarpetki, nawiązujące do skarpetek cioci Juliane, co uważam za zgrabny i uroczy zabieg). Tekst i gra aktorska nie pozostawiają wątpliwości – Jørgen Tesman nie jest człowiekiem zdolnym do przemocy.

Źródła szaleństwa Heddy należy zatem szukać w innym miejscu. Kilka wskazówek można znaleźć w samym dramacie; bohaterka wiele razy wyraża niezadowolenie ze swojej pozycji społecznej. Mówi, że „musiała” wyjść już za mąż, bo osiągnęła określony wiek (dwadzieścia dziewięć lat), chociaż nie miała na to specjalnie dużej ochoty (zdecydowanie wolała jeździć konno i bawić się pistoletami swojego ojca, generała Gablera). Denerwują ją komentarze ciotki, sugerujące, że mogłaby być w ciąży, co oznaczałoby dla niej ostateczne zerwanie z dotychczasowym stylem życia. Oprócz tego fantazjuje o tym, że Tesman mógłby zająć się polityką, co umożliwiłoby jej po pierwsze sterowanie nim i wpływanie w ten sposób na społeczność, a po drugie zapobiegłoby odsunięciu jej w cień, co stanowiło nieunikniony los żony profesora specjalizującego się w średniowiecznym rzemiośle brabanckim. Wreszcie znamienna rozmowa z panią Elvsted, w której Hedda wyraża najszczersze zdziwienie, że

Thea wpadła w ogóle na taki pomysł, żeby samej przyjechać do miasta. Należy zwrócić uwagę na to, że Hedda bierze udział w każdej ze scen. Jako jedyna nigdy nie wychodzi z domu – jest jego panią, ale jednocześnie niewolnicą. Nie jest w tym momencie istotne, czy Heddzie wolno było wyjść z domu i czy Tesman byłby w stanie egzekwować w stosunku do niej jakieś zasady. Bohaterka i tak nie miałaby dokąd pójść, bo zabraniała jej tego etykieta, umowa społeczna. Brack organizował wieczorek kawalerski, przeznaczony tylko dla mężczyzn, jedyne miejsce spotkań, jakie pojawia się jeszcze w dramacie, to przybytek panny Diany, będący ostatnim miejscem, gdzie dama powinna się znaleźć. Dla Heddy jedynym wybawieniem mogło być zatem przyjmowanie gości, czego Tesman jej odmówił, kiedy jego profesura stanęła pod znakiem zapytania. Reżyser z jakiegoś powodu okroił rozmowę Heddy z Eilertem Løvborgiem, w której mężczyzna wypomina bohaterce, jak kiedyś wypytywała go o hulanki i mordownie, które odwiedzał. W spektaklu mowa jest tylko o tym, że tych dwoje łączyła kiedyś przyjaźń z perspektywami na coś więcej, widz nie poznaje jednak kluczowej informacji o niezdrowej fascynacji Heddy męskim stylem życia i społeczną możliwością zniszczenia go sobie alkoholem i korzystaniem z usług prostytutek. Jedynie w scenie z Brackiem Hedda wspomina o tym, że chciałaby się znaleźć na jego wieczorku malutka i niewidzialna i móc obserwować mężczyzn w ich prawdziwej naturze, a nie dostosowanych obyczajowo do kobiecej obecności. W tej samej rozmowie padają również słowa „zanudzić się na śmierć", mające podsumować przeznaczenie Heddy od chwili, kiedy wyszła za mąż. Przeznaczenie to nie jest jednak spowodowane indywidualnym problemem Heddy, a sytuacją rodzinną, w jakiej się znalazła wbrew swojej woli.

Dokąd zatem ucieka pogrążona w beznadziei Hedda? W ramiona sędziego Bracka, fantastycznie zagranego przez Przemysława Stippę. O tym, że Wiktoria Gorodeckaja, która wcieliła się w rolę Heddy, jest wybitną, organiczną aktorką i bez wątpienia jedną z najbardziej interesujących twarzy zespołu Teatru Narodowego nie trzeba nawet wspominać, postać sędziego Bracka jest dla mnie jednak odkryciem tego sezonu i zdecydowanie godnym partnerem dla bohaterki. Kluczem do tej postaci jest to, że musi ona być jeszcze groźniejsza niż młoda pani Tesman, ale na innym poziomie. Brack nie mierzy do nikogo z pistoletu, nigdy nie podnosi głosu, nie wdaje się w drobne manipulacje towarzyskie, którym poświęca się Hedda. Brack czeka i wykorzystuje okazję. Ma jasno określony cel, który osiąga zerowym nakładem energii, gdyż Hedda sama wpada w jego sidła, snując swoje drobnomieszczańskie intrygi, mające na celu skłócenie pani Elvsted z Løvborgiem i wmanewrowanie go w samobójczą śmierć. Te dwie postaci zasługują zresztą na swoje własne omówienie.

Thei łatwo można przypisać odwagę (na poziomie tekstowym, bo oczywiście nie w XXI w., kiedy samodzielne wyjście z domu i wyjazd do miasta nie budzą najmniejszych emocji), jest to jednak dosyć powierzchowna interpretacja tej postaci, gdyż w istocie wykazuje się ona brakiem umiejętności trafnej oceny sytuacji. Nie stać ją na to, by napisać swoją własną książkę (i wydać ją pod męskim pseudonimem, jeśli mamy wciąż w pamięci realia XIX wieku). Tak jak Nora z *Domu lalki* jest kobietą-paprocią, wyłącznie dekoracją i zapomnianym elementem wystroju salonu, tak Thea jest kobietą-bluszczem, potrzebuje mężczyzny, żeby się na nim wesprzeć. W zostawieniu przez nią męża, któremu wychowywała nieswoje dzieci, nie ma i nie było nic bohaterskiego, podobnie zresztą jak w pogoni za pijakiem, człowiekiem nieuleczalnie chorym, co stanowi główną specyfikację choroby alkoholowej. Jeśli przeczytamy tekst uważnie, znajdziemy w nim fragmenty (widoczne także w inscenizacji), które jednoznacznie pokazują, że Hedda nigdy nie podziwiała Thei w autentyczny sposób. Traktowała ją jedynie jako drugi potencjalny wariant losu kobiety w dziewiętnastowiecznym społeczeństwie, wcale nie lepszy niż pierwszy, który realizowała sama Hedda. Dominika Kluźniak w moim odczuciu bardzo wiernie sportretowała Theę i jest to jedna z postaci bliższych Ibsenowi w całym spektaklu, co trzyma go w ryzach i zdecydowanie działa na korzyść jego czytelności.

Jeśli mowa z kolei o Eilercie Løvborgu, Mateusz Rusin sprawdził się w roli bez zarzutu. Stworzył postać zdesperowaną, zniszczoną przez alkohol i podatną na wpływy, co chyba dość dobrze podsumowuje Ibsenowskiego Løvborga. Moje wątpliwości wzbudziła jedynie jego kukiełkowość i transparentność jego zachowania w stosunku do Thei. Moim zdaniem w dramacie centralną kobietą była dla niego jednak Hedda – w spektaklu zostaje ona zepchnięta na drugi plan w momencie, kiedy pojawia się Thea. Nie jestem pewna, czy tak oczywista sugestia bliższej relacji między tymi dwoma bohaterami działa na korzyść opowieści, gdyż widz może odnieść wrażenie, że Theą kieruje ogłupiająca miłość, a nie do końca tak jest, bo pani Elvsted nie jest postacią pozbawioną własnych celów i ambicji, ale potrzebuje do ich osiągnięcia mężczyzny-kukły, którego funkcję perfekcyjnie mógłby pełnić pusty w środku, wypłukany przez alkohol Eilert.

By nie ograniczyć się jednak do relacji między tekstem a teatrem, chciałabym skupić się również na środkach teatralnych, po jakie sięgnął reżyser. Bardzo podobał mi się ruch sceniczny połączony z muzyką, metafora tańca wydaje mi się w stosunku do tego dramatu bardzo trafiona. Bohaterowie muszą ostrożnie stawiać kroki, żeby nie popełnić błędu. Taniec sugeruje również pewną zabawowość, którą najpierw Hedda organizuje wokół siebie, tańcząc sama w salonie, a później zostaje w nią wciągnięta przez pozostałe postaci, które zaczynają

bawić się jej ciałem. Scenografia Arka Ślesińskiego była ładna, chociaż w trochę zbyt oczywisty sposób zainspirowana skandynawskim designem XX wieku (Alvarem Aalto i Arnem Jacobsenem). Sam trop wydaje się bardzo trafny i słuszny, chciałabym zobaczyć jednak nieco więcej autorskiej wizji, szczególnie w czasach postdramatyzmu i postteatralności, kiedy wszystkie dziedziny sztuki scenicznej poza reżyserią (i ewentualnie dramaturgią) odchodzą w niepamięć. Jeśli jakaś instytucja powinna być odpowiedzialna za utrzymanie poetyki synkretyzmu sztuk teatralnych, powinna to być scena narodowa. Przestrzeń wykreowana przez Ślesińskiego jest jednak elegancka i przyjemna w odbiorze, jeśli nie ma się zbyt wysokich wymagań (jak na przykład większy ruch w scenografii niż zjazd fortepianu w jednej scenie). Kostiumy oceniam jako uzasadnione i dobrze dopasowane do postaci, lśniący szlafrok Heddy prześlicznie zagrał z jej butelkową halką, kreacja sędziego Bracka pozostawia jednak możliwość nieco komicznego odbioru tej postaci. Na szczęście gra aktorska stanowczo wyklucza takie odczytanie.

Zależy mi na poruszeniu jeszcze jednego wątku – ciąży Heddy. Przy lekturze dramatu sugestia jej szczególnego stanu wydała mi się bardzo ciekawym zadaniem dla realizatorów, gdyż nigdzie nie jest jednoznacznie powiedziane, że bohaterka oczekuje dziecka, a jednak ten fakt w dużej mierze przyczynia się do jej upadku. Myślę, że Ibsen celowo zdecydował się tutaj na niedopowiedzenie, w spektaklu jest to jednak pokazane sporo wyraźniej. Hedda wielokrotnie łapie się za brzuch, reakcje ciotki Juliane na wszelkie sygnały w tej kwestii są na pograniczu agresji, wreszcie Hedda przy akompaniamencie głośnej i upiornej muzyki dokonuje symbolicznego spalenia „dziecka" Eilerta i Thei, które można odczytać jako fantazję o aborcji. Tutaj następuje kolejny rozdźwięk między XIX a XXI wiekiem. Choć prawdopodobnie otwarte sugerowanie treści o takiej tematyce w Teatrze Narodowym mogłoby spotkać się z negatywnym odbiorem przez bardziej konserwatywne i katolickie środowiska, nie da się jednak ukryć, że współczesna Hedda Gabler miałaby różne sposoby na pozbycie się niechcianej ciąży nawet bez potrzeby informowania o tym męża, nie wspominając już o wielu możliwościach zapobiegania takiemu obrotowi spraw. Wydaje mi się, że obsesja na punkcie dzieci i tego, jak wpływają one na dalsze życie matki, może być nieczytelna dla współczesnego widza w czasach, kiedy w rozwiniętych społeczeństwach większość dzieci może być faktycznie chciana i wyczekiwana, bo istnieją sposoby na skuteczne planowanie rodziny i dostosowanie decyzji o jej powiększeniu do momentu życiowego i etapu rozwoju emocjonalnego, na jakim znajdują się rodzice. Nie ulega wątpliwości, że Hedda Gabler nie była gotowa na dziecko. Reżyser spektaklu podjął jeszcze jedną znaczącą decyzję sugerującą zerwanie z dziewiętnastowiecznością tekstu, mianowicie

usunął całkowicie postać Berte. Faktem jest, że służąca nie pełni w dramacie szczególnie istotnej roli, w większości dzieł Ibsena traktujących o tematyce rodzinnej mamy jednak do czynienia z takim typem postaci i pozbycie się jej dosyć jasno prezentuje stosunek reżysera do realiów, w jakich powstał dany dramat. Nie mogę powiedzieć, że odczuwa się brak poczciwej towarzyszki dziecięcych lat Tesmana, bo tak nie jest, wydaje mi się mimo wszystko, że decyzja o całkowitym uwspółcześnieniu tekstu nie była do końca trafiona.

By podsumować powyższe obserwacje: nie uważam, że Hedda Gabler to zły spektakl, nie zanudziłam się na śmierć jak tytułowa bohaterka. Mimo tego sądzę, że jej kreacja jest nieco chybiona i spektakl stoi na ładności odbioru i warsztacie wybitnych aktorów, którzy zostali do niego zaangażowani. Nie wiem, czy po młodych reżyserach należy oczekiwać rzetelnej lektury i przepracowania realiów epoki, w jakich powstał wybrany przez nich tekst, ale oczekuję tego po Teatrze Narodowym, roszczącym sobie od lat prawa do utrzymywania najwyższego poziomu artystycznego w Polsce. Z pewnością będę śledzić dalsze losy Ibsena na scenach polskich teatrów, nie wiem jednak, czy będę z podobnym entuzjazmem śledzić losy Kuby Kowalskiego.

Bibliografia i netografia

1. Ibsen Henrik, *Dramaty wybrane*, t. 2, tłum. Marciniakówna Anna, Warszawa 2014.

2. Materiał promocyjny spektaklu *Dom lalki* z Teatru Polskiego w Warszawie: https://www.youtube.com/watch?v=eYo0YvgD-NU (dostęp 2 stycznia 2020 r.).

3. Program spektaklu *Hedda Gabler* z Teatru Narodowego w Warszawie, Warszawa 2019

4. Recenzja spektaklu *Hedda Gabler* z Teatru Narodowego w Warszawie: https://narodowy.pl/aktualnosci,938,hedda_gabler_w_opiniach_recenzentow.html (dostęp 5 stycznia 2020 r.).

5. Wypowiedź reżysera Kuby Kowalskiego: https://www.youtube.com/watch?v=VmvdRRJ38u0 (dostęp 2 stycznia 2020 r.).